

Lacan, Žižek i Foucault oglądają *Skazanego na śmierć*

Próba (psycho)analizy serialu

JACEK KOZŁOWSKI

Królewska droga do nieświadomego – punkt wyjścia

*Filmy nie są bramą, przejściem do czegoś co ukryte we wnętrzu, ale królewską drogą do nieświadomego pojętego jako coś determinującego podmiot z zewnątrz*¹ – pisze we wstępie do książki Slavoj Žižka Kuba Mikurda, jeden z jego polskich tłumaczy i popularyzatorów. Aby zobaczyć, jak wartka i użyteczna jest myśl filmowa Žižka, warto tę metaforę uzupełnić. Po pierwsze: droga ta jest dwukierunkowa – można nią podążyć zarówno od filmu do nieświadomości (tłumacząc kino za pomocą procesów psychoanalitycznych), jak i od nieświadomości do filmu (używając kina jako swoistej pomocy naukowej psychoanalizy, podręcznika z ilustracjami mechanizmów i struktur podświadomości).

Kino jest drogą do nieświadomości – uzupełnijmy tę metaforę ponownie: każde kino jest drogą do nieświadomości. Także, a może przede wszystkim kino niemądre, komercyjne i niewiarygodne psychologicznie. Wszędzie gdzie spotykamy się z filmowym naddatkiem, nadwyrazistością i przerysowaniem; wszędzie gdzie filmowa rzeczywistość się zakrzywia i układa w nienaturalne grymasy – w tym właśnie miejscu należy osadzić punkt ciężkości analizy. Jest to bowiem miejsce ścierania się porządków Symbolicznego i Wyobraźniowego – miejsce, w którym *film odkrywa swoje własne uwikłanie*². A ze szczeliny pomiędzy porządkiem Symbolicznym i Wyobraźniowym wyziera traumatyczne Realne, czyli ta część rzeczywistości, dla której zabrakło liter w alfabecie pozostałych porządków. Realne to symboliczny i fantazmatyczny brak. Brak istniejący, nieustannie aktywna pustka, która pulsuje i zakłóca spójność rzeczywistości. I kino – według Žižka – jest medium przeczuwającym Realne. Magia kina – zgodnie z tą ideą – została ufundowana właśnie na owym obrazowaniu nieobrazowalnego. To, co w porządku Symbolicznym powinno zostać ukryte – wszystkie JEGO podstawowe braki i luki – właśnie w filmie, na poziomie fikcji, może zmanifestować swoje istnienie. A zatem wszędzie gdzie w świecie filmowym mamy do czynienia z radykalną dekompozycją i zakłóceniem porządku, pod fantazmatycznym ekranem w najlepsze pulsuje już Lacanowskie Realne. To ono jest źródłem dekonstrukcji.

Przyszedł czas, aby na tle fenomenu kina, rozumianego przez Žižka jako *fikcja bardziej rzeczywista od samej rzeczywistości*³, umieścić przedmiot naszych roz-

ważań – serial *Skazany na śmierć* (*Prison Break*). Aby nie pogubić się jednak w meandrach fabuły blisko pięćdziesięciu odcinków ⁴, warto postawić sobie już teraz kilka pytań i zakreślić kilka głównych założeń, które wytyczą kierunek naszym rozważaniom.

Dlaczego *Skazany na śmierć*?

Pytanie „Dlaczego zajmujemy się tu właśnie *Prison Break*?” mogłoby brzmieć ogólniej: „Dlaczego do ilustracji swych tez Žižek wybiera właśnie teksty kultury popularnej?” Wybór to nieprzypadkowy. Popkultura jest bowiem miejscem uprzywilejowanym, gdzie nadekspresja i dekompozycja, których szuka Žižek, pojawiają się najczęściej. To właśnie w filmach hollywoodzkich – horrorach, produkcjach o superbohaterach, filmach akcji, melodramatach czy kryminałach – najszybciej można wskazać miejsca, w których rzeczywistość filmowa zostaje zaburzona, w których grymas Realnego staje się wyraźnie widoczny. Atak siły nadprzyrodzonej (*Egzorcysta*), walka z zagrażającym społeczeństwu szaleńcem (*Batman vs Joker*), zakłócenie porządku przez wyrachowanego mordercę (*Columbo*) czy niemożliwa, traumatyczna historia miłosna (*Titanic*) to doskonałe przyczynki do dekonstrukcji świata filmowego. Czynniki zewnętrzny, który wkracza do uporządkowanego świata, obcy element będący zmaterializowaną formą odpowiedzi na to, z czym nie radzi sobie system Symboliczny, intruz wkraczający do uporządkowanego systemu, psychodeliczna projekcja fantazji – oto miejsca, w których w kinie głównego nurtu prześwituje Realne. Dzięki skodyfikowanej formie i programowemu przerysowaniu kino popularne może być doskonałą ilustracją Lacanowskich mechanizmów rządzących podświadomością. Zaś *Skazany na śmierć* – ze swoim nieodmiennie, niemalże mechanicznie powtarzanym schematem fabularnym oraz zawrotnym tempem zdarzeń, ostentacyjnie prześcigającym logikę przyczynowo-skutkową – jest doskonałym materiałem do wypróbowania psychoanalitycznych narzędzi w praktyce. To, co zgryźliwi nazwaliby idiotyzmem *Skazanego na śmierć*, chcę tu nazwać nadekspresją Realnego. To zaś, co powszechnie uchodzi za niedorzeczność fabuły, chcę przyjąć za dobrą monetę – ustalić jej przyczynę, cel i miejsce w ogólnej konstrukcji serialu.

Dlaczego Žižek?

Filozofia kina uprawiana przez Slavoję Žižka otworzyła refleksję nad filmem na nowe dla niej obszary. Zaoferowała też świeżą i oryginalną metodę analizy zjawisk kultury popularnej. Niemniej, traktując *Skazanego na śmierć* jako punkt wyjścia, warto przejść nieco dalej, także poza myśl Žižka. Chciałbym, aby *Skazany na śmierć* funkcjonował tu jako podwójna ilustracja: nie tylko jako poręczny schemat niektórych Lacanowskich mechanizmów rządzących podświadomością, ale także jako komentarz do Foucaultowskiej historii narodzin więzienia. Z maksymy Žižka głoszącej, że *fikcja jest bardziej rzeczywista niż rzeczywistość*, postaram się wyprowadzić dwie równoległe ścieżki: historyczną (Foucaultowską) i tradycyjną, psychoanalityczną (Lacanowską). Celem tej przygody intelektualnej będzie zaś ukazanie *Skazanego na śmierć* jako potężnej, globalnej fantazji współczesnego człowieka, telewizyjnego marzenia o innym, lepszym świecie. Zamierzam pokazać, jak serial *Skazany na śmierć* żywi się tęsknotami i fantazjami człowieka postmodernizmu, i w jaki sposób próbuje niektóre z nich spełniać na

kartach scenariusza. Mówiąc krótko: za pomocą myśli Žižka i koncepcji Foucaulta chcę pokazać antropologiczne (historyczne i psychologiczne) korzenie popularności *Skazanego na śmierć*.

Zaś na planie ogólnym tej refleksji przyświecać ma przekonanie o konieczności rehabilitacji popkultury, o potrzebie potraktowania tej części pejzażu kulturowego jako niezwykłego, zbiorowego i globalnego ekranu fantazji, której korzenie ideologiczne warto znać i badać. Niech będzie tu obecny duch Witolda Gombrowicza – duch afirmacji Młodego i Durnego; niepoważnego i jarmarcznego. Duch nieco przekornej afirmacji często bzdurnej i wulgarnej kultury popularnej.

Przekroczyć granicę niemożliwego

Od początku cechą, która jest kojarzona ze *Skazanym na śmierć*, która stanowi przyczynę popularności serialu, ale też jego największą słabość ⁵, jest pobłażliwy stosunek twórców serii do praw rządzących materią i wpływem czasu oraz permanentne lekceważenie logiki przyczynowo-skutkowej. Roi się tu od sytuacji bez wyjścia (z których bohaterowie cudem wychodzą), śmiertelnych pułapek (które w porę przestają być śmiertelne) i przeszkód nie do ominięcia (które przy odpowiednich staraniach da się wyminąć). Na poziomie detalu fabularnego w *Skazanym na śmierć* co kwadrans mamy do czynienia z kategorią „cudu”. „Cudu” rozumianego jako ostentacyjne złamanie reguły wiarygodności i naruszenie zasady prawdopodobieństwa. Scenarzyści serialu, operując tą kategorią, nie grają fair i nawet nie starają się tego ukryć. Rodzi się zatem pytanie: jaką funkcję w strukturze *Skazanego na śmierć* pełni owo przekroczenie normy? Jeśli ma ono miejsce w skali mikro, z pewnością ma też swój udział w ukonstytuowaniu skali makro.

Mówiąc wprost, można tu znaleźć echa psychoanalitycznej teorii, w myśl której każda zasada (i ideologia), aby obowiązywać, musi zostać zbudowana na swoim (fantazmatycznym) przekroczeniu ⁶. „Cud” zastosowany na poziomie detalu, rażące przekroczenie porządku w skali mikro ma ustanowić w serialu fabularną skalę makro. Dokładnie w ten sam sposób, w jaki jednorazowa wycieczka do cukierni (odstępstwo od zasady) wspiera ogólne postanowienie o zachowaniu diety (obowiązującą regułę). Scenarzyści muszą się więc ciągle uciekać do kategorii „cudu”, aby utrzymać wsparte na swoim przekroczeniu założenie główne, obowiązujące przez cały czas serii: Michael Scofield nie może uciec przed władzą. Jednak ucieczka owa musi ciągle pozostawać w zasięgu jego możliwości, nieustannie aktualizować swoją potencjalność. Na jakiej ideologii jest wsparty ten osobliwy schemat fabularny?

Być może w udzieleniu odpowiedzi na to pytanie pomoże pobieżny szkic fabularny serialu. Poznajmy punkt wyjścia opowieści.

Michael Scofield, główny bohater serialu, pozoruje napad na bank i trafia do więzienia. W tym samym zakładzie karnym przetrzymywany jest jego brat, Lincoln, który czeka na egzekucję – karę za morderstwo brata wiceprezydenta USA. Dramaturgia serialu opiera się na kilku naczelnych założeniach, które później postaram się przetłumaczyć na język psychoanalizy lub teorii funkcjonowania systemu karceralnego Michela Foucaulta. A zatem:

1. Lincoln nikogo nie zabił. (Pierwotna niewinność bohatera a specyfika działania nad-ja w psychoanalizie).

2. Michael przybywa do więzienia, aby uratować brata przed egzekucją. (Etyka Lacanowska – prawo pragnienia).

3. Lincoln został wrobiony w morderstwo przez rząd, a konkretnie przez tajemniczą komórkę rządu, tak zwaną „Firmę”, która faktycznie kieruje polityką USA. Działanie „Firmy” nie jest przypadkowe – to prywatny akt zemsty rządu na ojcu Lincolna. (Portret, rola i sposób działania władzy w serialu).

4. Plan ucieczki Michaela jest zapisany i zakodowany w tatuażu na jego ciele. (Rola cielesności w serialu).

5. Michaelowi i Lincolnowi w ucieczce towarzyszą inni więźniowie – ich obecność to główne źródło kłopotów i komplikacji w planie ucieczki. W przeciwieństwie do niewinnego Lincolna i szlachetnego Michaela pozostali więźniowie reprezentują rozmaite groźne i nieakceptowane przez społeczeństwo popędy, które nie powinny zostać ujawnione w przestrzeni publicznej. (Reprezentacja sił libidalnych).

6. Pierwsza seria *Skazanego na śmierć* koncentruje się wokół planu ucieczki z więzienia Fox River. Dwadzieścia jeden odcinków pierwszego sezonu to wyjątkowo schematyczna historia omijania przeszkód mnożących się na drodze do ucieczki. To opowieść o przekroczeniu niemożliwego i metodycznym rozwiązywaniu problemów nie do rozwiązania. To zapis ratowania niewinnego człowieka z rąk niesprawiedliwej i mściwej władzy, szczegółowy opis technik wymykania się jej wysłannikom i ciągłego pozostawania na granicy widzialności. Drugi sezon serialu jest zbudowany według tego samego schematu. Bohaterowie uciekli z Fox River. Mury i kraty co prawda dematerializują się, ale mechanizm panoptyczny⁷ działa także na zewnątrz – władza szuka uciekinierów w całym kraju, a głównym zadaniem Scofielda i jego kolegów jest pozostanie niewidocznymi. W pierwszym sezonie serialu bohaterowie musieli stworzyć wyrwę w murach więzienia, czyli znaleźć lukę w systemie ochrony Fox River. W drugim sezonie ich zadanie jest podobne, a cel ciągle ulokowany na granicy niemożliwego: tym razem muszą odnaleźć ślepy punkt wszechobecnej siatki spojrzeń i skryć się w nim. (Panoptyzm w *Skazanym na śmierć*).

Każda odsłona tej historii – każdy odcinek serialu – urywa się w momencie, gdy wszystkie szanse na ucieczkę zostają zaprzepaszczone i władza dowiaduje się (lub za chwilę ma się dowiedzieć) o przygotowywanej ucieczce. Każdy następny odcinek wprowadza zaś do świata *Skazanego na śmierć* nowy, nieznany wcześniej element, który pozwala bohaterom wyjść z opresji i powoduje, że ucieczka ciągle pozostaje w sferze ich możliwości. Zgodnie z tym schematem Scofield, który w jednym z odcinków miał zostać przewieziony do innego zakładu karnego (co musiałoby definitywnie zakończyć serial), w kolejnym zyskuje niespodziewanie możliwość napisania odwołania. W podobny sposób bohater, który powiesił się w celi (zawiązał sobie pętlę na szyi i zeskoczył z krzesła), w kolejnym odcinku zostaje cudownie uratowany (pojawia się strażnik, o którego istnieniu wcześniej nie wiedzieliśmy). Przykładów jest tyle, ile odcinków serialu⁸.

Warto zobrazować ten schemat prostą metaforą. Scenarzyści *Skazanego na śmierć* zachowują się jak ktoś, kto doskonale opanował sztukę flirtowania (rozumianą jako technika jednoczesnego odśladania i zasłaniania), a teraz nieustannie z niej korzysta. Scenariusz tego serialu to skomplikowana struktura naprzemiennych oświeleń i ściemnień, jednoczesnego odkrywania przed widzami wcześniej

niewidocznych rozwiązań i zasłaniania nowych elementów układanki. I podobnie jak w przypadku flirtu nie o zwycięstwo tu chodzi – wygrana jest bowiem równoznaczna z końcem zabawy. Stawką jest raczej podtrzymanie napięcia, zachowanie ciągłej potencjonalności, uparte trwanie w przekonaniu, że poza granicą światła istnieje jeszcze jakaś przestrzeń czekająca na odkrycie. W języku *Skazanego na śmierć* tą przestrzenią, która czeka na zaanektowanie, terenem nieustannej potencjalności jest wolność. Wolność rozumiana jako teren, na który władza nie ma wstępu, spokojny, ślepy zaułek niewidoczny w siatce spojrzeń. Jedyną stawką tej gry, a jednocześnie głównym fantazmatem serialu, jest więc odzyskanie wolności. Wolność istnieje tu jednak jako wartość ambiwalentna, która dopóty pozostaje wartością, dopóki odczuwalny jest jej brak. Dopóty jest pożądana, dopóki pozostaje wolnością potencjalną⁹. Warto wziąć pod lupę i przyjrzeć się bliżej mechanizmom, które wprowadzają w ruch zakłóte koło wolności i zniewolenia. Najpierw na poziomie mechaniki władzy, a następnie na poziomie mechaniki podświadomości. Pokonując ową ścieżkę od mechanizmów zewnętrznych do wewnętrznych, wyjaśnimy i rozwiniemy zagadnienia, których istnienie w przestrzeni symbolicznej już zasygnalizowaliśmy.

System karceralny i jego zalety

Michel Foucault w swojej książce *Nadzorować i karać* opisuje historię powstawania więzienia. Oświeceniowe modele zakładów karnych (ich konstrukcje architektoniczne oraz działające w nich mechanizmy nadzoru) są dla niego niesłychanie syntetycznym, doskonałym modelem sprawowania władzy dyscyplinarnej, a jednocześnie jego szczytowym osiągnięciem wieńczącym żmudną produkcję „wiedzy – władzy”¹⁰. Cała obsceniczność więzienia – według Foucaulta – ujawnia się w momencie, w którym odkrywamy, że jawnie manifestowany tam system nadzoru i resocjalizacji jest niczym innym, jak tylko doprowadzonym do skrajności mechanizmem sprawowania władzy działającej równie sprawnie także poza murami zakładu karnego, w systemie pozornej wolności i demokracji. Proponuję zilustrować ową podwójną zależność Baudrillardowskim opisem Disneylandu jako symulacji trzeciego rzędu: *Wszędzie zatem w Disneylandzie rysuje się obiektywny profil Ameryki, nawet w morfologii jednostek i tłumu. Wszelkie wartości obecne są tam w przesadnej, egzaltowanej formie, w zminiaturyzowanej i komiksowej postaci. Zabalsamowane i spacyfikowane. Stąd wynika możliwość analizy Disneylandu jako panegiriku na cześć amerykańskich wartości (...) Oczywista sprawa. (...) Disneyland istnieje po to, by zataić fakt, że cała Ameryka jest Disneylandem*¹¹.

Gdy zamienimy słowo „Disneyland” na „więzienie”, a wyraz „Ameryka” zastąpimy „systemem karceralnym” lub – jeszcze lepiej – „społeczeństwem zdyscyplinowanym”, uzyskamy plastyczny i funkcjonalny opis działania władzy dyscyplinarnej w więzieniu i poza nim. Zakład karny jest tym szczególnym miejscem, gdzie zazwyczaj niewidoczna, cicha i podstępna władza dyscyplinarna materializuje się, osiąga maksymalne stężenie. Jednakże poza murami zakładu karnego działa ona dalej, przez nikogo niezauważona: naturalizuje się, neutralizuje i ukrywa w szkołach, firmach, biurach, urzędach, szpitalach, kościołach, rodzinach – wszędzie tam, gdzie dostrzec można choćby ślady hierarchiczności, biurokracji, parcelizacji przestrzeni, gdzie

działa zasada ciągłej widzialności. Jeśli w ten sposób – „z ukosa” – spojrzymy na ideę zakładu karnego, okaże się, że pozornie naiwna i uproszczona struktura fabularna *Skazanego na śmierć* jest jej doskonałą ilustracją. W tym kontekście podstawowa różnica pomiędzy pierwszym i drugim sezonem serialu – przekroczenie progu więzienia i przeniesienie akcji z przestrzeni programowo kontrolowanej do przestrzeni pozornej wolności – jest więc swoistą telewizyjną wariacją na temat teorii Foucaulta. *Skazany na śmierć* jako ilustracja *Nadzorować i karać* jest jednak z gruntu cyniczny – szkicuje mechanizmy systemu karceralnego, ale szkicuje je ołówkiem wyposażonym w gumkę do natychmiastowego ścierania rysunku. *Skazanym na śmierć* nieustannie rządzi czarno-biały, niezgodny z тезami Foucaulta podział na „zniewolenie” (sferę „tu”) i „wolność” (sferę „tam”). Znajdując się pod ostrzałem, Scofield cały czas wierzy, że w system karceralny wpisana jest luka, że istnieje hipotetyczne „tam”, miejsce, w którym pościg się zakończy. Ufa, że kiedyś znajdzie przestrzeń prawdziwej wolności, gdzie zostanie przerwana ciągłość widzialności i mechanizmów dyscyplinarnych, gdzie w końcu zostanie zakwestionowana hierarchia.

Właśnie w tym miejscu *Skazany na śmierć* z ilustracji systemu Foucaultowskiego zmienia się w Baudrillardowski Disneyland ukrywający własne ideologiczne uwikłanie. Przekonanie o możliwości osiągnięcia całkowitej wolności jest w języku Žižka *interfejsem – fikcyjnym otwarciem przejścia do innego wymiaru*¹²; cyniczną sztuczką fabularną rozstrzygającą impas nie do rozstrzygnięcia. Pod cienką powierzchnią ekranu-interfejsu, ekranu-fantazji (nie) kryje się jednak nic. To szczególne nic, Lacanowskie nic, czyli traumatyczne Realne. W kontekście *Skazanego na śmierć* można je rozumieć na dwa powiązane ze sobą sposoby: po pierwsze jako niewypowiadalny dramat niemożności wyjścia poza system sprawowania władzy (niezależnie od jej ustroju); po drugie jako bolesną konstatację głoszącą, że ów ustrukturyzowany, symboliczny porządek władzy to wszystko, co mamy. Przekleństwo i błogosławieństwo. Jeśli nawet bylibyśmy w stanie przekroczyć jego granicę, skazalibyśmy się na absolutne, niewysławialne zawieszenie pomiędzy kulturą a naturą. Odrzucenie porządku władzy równałoby się ze skazaniem na ciszę, na niezapakowany w symboliczno-wyobrażeniową osłonę brutalny biologizm i – o ironio – ze skazaniem na śmierć.

Dotknęliśmy tu paradoksu *Skazanego na śmierć*: „serialu-marzenia” o wolności niemożliwej, „serialu-fantazji” o życiu poza systemem. Dwuznaczny status owej fantazji można odkryć, analizując język bohaterów serialu. Warto zapytać: o czym rozmawiają postacie w *Skazanym na śmierć*? Jak stwarzają się nawzajem w dialogach? Gdyby przeanalizować treść ich rozmów, okazałoby się, że już na najbardziej podstawowym poziomie językowym¹³ nie ma tam miejsca na kategorię wolności. Bohaterowie *Skazanego na śmierć* są bowiem jednowymiarowi, ich podmiotowość istnieje tylko w odniesieniu do struktury systemu karceralnego i w relacji z innymi uwikłanymi w ten system jednostkami. W *Skazanym na śmierć* poza porządkiem karceralnym nie istnieje żaden inny, nie ma tu ani jednej relacji nieukształtowanej przez jego wewnętrzną hierarchię. Nawet wątek romantyczny – miłość Michaela Scofielda i więziennej lekarki Sary – zasadza się na tej różnicy w hierarchii. On jest więźniem, który chce otworzyć drzwi systemu, ona dysponuje kluczem, który otwiera drogę do „wolności”. W finale pierwszego sezonu ucieczka z Fox River jest możliwa tylko dzięki temu, że Sara świadomie, na

prośbę Michaela, nie przekręca na noc klucza w drzwiach swojego gabinetu. A zatem ucieczka mogła zakończyć się sukcesem tylko dlatego, że dziewczyna zmieniła swoją pozycję w strukturze więzienia – ciągle pozostając jej częścią, zaczęła nagle definiować swoją tożsamość w opozycji do systemu karceralnego¹⁴.

Zdefiniowani w ten sposób bohaterowie mogą więc mówić i myśleć tylko w kategoriach, jakie narzuca im jedyna składowa ich podmiotowości; mogą rozmawiać ze sobą nawzajem, o ile tylko dyskutują o składowych mechanizmach karceralnego. Gdyby ze scenariusza *Skazanego na śmierć* usunąć wszystkie rozmowy o kolejnych instancjach systemu wiedzy-władzy – o ich omijaniu, unieszkodliwianiu, schemacie ich działania – otrzymalibyśmy pewnie stos pustych kartek. Bohaterowie serialu biegną więc ku wolności, której nie umieją nazwać, ku wolności, o której nie mogą nawet porozmawiać. Celem więźniów z Fox River jest ucieczka rozumiana jako negacja siatki symbolicznej. Uciekinierzy zapominają jednak, że ta struktura jest nie tylko siatką zniewolenia i nieustannej obserwacji – ów kompleks karceralny jest także matrycą, która stworzyła ich podmiotowość. Opuszczenie systemu jest więc równoznaczne z dezintegracją, usunięciem tożsamości. Mówiąc wprost – bohaterowie serialu nie mogą istnieć poza systemem karceralnym (poza sytuacją osadzenia w więzieniu, sytuacją pościgu lub obserwacji). Wolność w *Skazanym na śmierć* jest tylko złudzeniem – elementem znaczącym zawieszonym w próżni, bezskutecznie poszukującym swojego znaczonego. To ekran, za którym czeka już tylko Realne.

W ostatnim odcinku drugiego sezonu oglądamy scenę, w której Michael, Sara oraz „skazany na śmierć” Lincoln spotykają się na łódce pośrodku panamskiego buszu. Przez kilka minut cała trójka wierzy, że jest naprawdę wolna – władza już ich nie ściga. Zaczynają rozmawiać:

Sarah: *Michael, Lincoln jest wolny.*

Michael: *Co?*

Sarah: *Mówią o tym wszystkie media. Kellerman się przyznał, wszystko miało udokumentowane i wszystko wyznał.*

Michael: *Mówisz poważnie?*

Sarah: *Tak.*

Michael: *Wszystkie zarzuty?*

Lincoln: *Wszystko?*

Sarah: *Wszystko. Wszystkie zarzuty.*

Lincoln: (zdziwiony): *Wow... (przysiada) coś takiego....Chłopie, już nie muszę...*

Sarah: *Tak, już nie musisz uciekać.*

Lincoln: (z nadzieją w głosie, jakby licząc na to, że chociaż Michaela ktoś ściga) *A co z Michaeliem?*

Sarah: *Zabiera się za to przyjaciel mojego ojca, jest pewien, że w tych okolicznościach nikt nie będzie go ścigał...*

Lincoln: (zbity z tropu) *Muszę się napić...*

Sarah: *Pójdę zobaczyć, co mamy.*

(Zmieszany Michael opiera się o burtę statku, Lincoln prosi Michaela, aby pomógł mu zdjąć kajdanki)

Michael: *Udało nam się, Lincoln...Udało się.*

Lincoln: (z westchnieniem) *Tak.*

(głos z offu)

Nie... Prawie wam się udało!

(Przed łódką pojawia się agent rządowy – młody Azjata z pistoletem. Twarze Lincolna i Michaela wyraźnie się ożywiają. Pościg rozpoczyna się po raz kolejny).

Jak widać, nasi bohaterowie nie potrafią rozmawiać o wolności. Milczą. Nie mają sobie nic do powiedzenia. Jedna minuta wolności, niewielki haust Realnego paraliżuje ich komunikację. Okazuje się więc, że rola podmiotu w systemie karceralnym jest niezwykle prosta w porównaniu z wyzwaniem, jakie rzuca jednostce sama już tylko świadomość Realnego. Mechanizmy dyscyplinarne i panoptyczne doskonale gospodarują czasem i ciałem jednostki, wyznaczają kolejne cele, zasady i reguły. A zatem system karceralny nadaje rzeczywistości sens, którego pierwotnie jest ona pozbawiona. Patrząc na *Skazanego na śmierć* z tej Foucaultowsko-Lacanowskiej perspektywy, dowiadujemy się, że Michael i kole-dzy nie tylko nie mogą stać się wolnymi ludźmi – oni w ogóle tego nie chcą. To w wiecznym wyścigu o wolność, a nie w posiadaniu wolności bohaterowie znajdują prawdziwą, obsceniczną przyjemność. We wstępie do *Lacrimae rerum* Kuba Mikurda pisze: *...według Žižka tym, co najbardziej przerażające, i od czego podmiot za wszelką cenę stara się uciec, nie jest perspektywa panoptikonu, ale sytuacja, w której nikt nie patrzy. Jeśli nikt nie patrzy, symboliczna tożsamość traci wszelkie gwarancje, wszelki punkt zaczepienia (...) i ujawnia swój arbitralny, fikcyjny charakter*¹⁵. A zatem władza panoptyczna okazuje się zaskakująco kuszącą możliwością wobec przerażającej wolności Realnego. Czy istnieje jednak jakaś trzecia ścieżka? Czy istnieje punkt w połowie drogi pomiędzy pełną widzialnością a traumatycznym realnym brakiem spojrzenia? Rozwiązaniem jest system, w którym jednostka byłaby widzialna tylko niekiedy. I Foucault taki ustrój dostrzega – to monarchia absolutna, czasy, gdy władza suwerenna była skupiona w jednych, mściwych i nie zawsze sprawiedliwych rękach. Podejmijmy więc wysiłek jeszcze jednego foucaultowskiego odczytania *Skazanego na śmierć*. Tym razem potraktujmy serial jako telewizyjną fantazję na temat ucieczki z systemu dyscyplinarnego nie w traumatyczne Realne, a w system władzy autorytarnej.

Pomieszanie porządków

Jeśli przyjrzeć się bliżej mechanizmom działania władzy w *Skazanym na śmierć*, można odkryć, że posługuje się ona ekonomią, której nie sposób przypisać systemom dyscyplinarnym. Mechanizm produkcji wiedzy-władzy wprawiający w ruch karceralną maszynę jest co prawda potężny i ma niespotykany wcześniej zasięg działania, ale – w trosce o równowagę sił w ciele społecznym, które kontroluje – musi również pozostać niezauważony. Struktury dyscyplinarne łączą więc w sobie siłę i spokój. Działają dyskretnie i po cichu, a ciągle odwracając od siebie uwagę, odsyłają jednostki do praw „naturalnych”, które legitymizują ich istnienie. Do tego, jak pisze Foucault (*wskutek rozwoju systemu karceralnego*) *porażająca widoczność monarchy zmienia się w nieuniknioną widoczność poddanych. Ta inwersja widzialności w funkcjonowaniu dyscypliny zagwarantuje funkcjonowanie władzy aż po najniższy jej szczebel*¹⁶. Można więc zestawić porządek władzy suwerennej z porządkiem panoptycznym, pierwszy określając jako głośny, efektowny, lecz wybiórczy, a drugi jako cichy, skromny i wszechobecny. W systemie pierwszym rola jednostki sprowadza się do oglądania spektaklu suwerena, podczas

gdy w drugim każde pojedyncze życie obywatela jest spektaklem oglądanym przez władzę. Energia społeczna, którą władca absolutny przez długi czas magazynuje, by raz na jakiś czas dać ludowi porażający pokaz swej siły, w systemie karceralnym jest spalana na bieżąco. W systemie „wiedzy-władzy” nie ma mowy o oszczędzaniu – Panoptikon działa ciągle, dlatego musi pozostać niepozorny.

Władza w *Skazanym na śmierć* korzysta z mechanizmów panoptycznych, lecz nie stara się wcale używać ich po cichu. Urządzając pościg za zbiegami z Fox River, demonstruje swą siłę – używa helikopterów, organizuje oblawy, nieustannie przypomina o swojej przewadze liczebnej. Mamy tu do czynienia z radykalnym zachwianiem równowagi sił – jednym z głównych wyznaczników władzy suwerena. Mityczna „Firma”, która w serialu kieruje USA, wcale nie szuka – jak ma to miejsce w Panoptikonie – legitymizacji w stworzonych przez siebie kodeksach. Przeciwnie, traktuje je czysto instrumentalnie. „Firma” działa w porywie zemsty; to nie szeroko pojęta „sprawiedliwość”, ale kompleks partykularnych interesów władzy określa motywy podejmowanych przez nią działań. „Firma” to instytucja, która – podobnie jak szesnastowieczny monarcha – nie ukrywa wcale faktu, że ma monopol na produkcję prawdy. Powszechnie stosuje praktyki znane jeszcze z piętnastowiecznych kodeksów karnych: to oskarżony ma obowiązek dowieść swej niewinności, władza zaś nie ujawnia mu podstaw oskarżenia. W efekcie proces postępowania dowodowego do końca pozostaje dla oskarżonego niejawny.

Tak więc wielu cech, które Michel Foucault przypisywał władzy suwerennej, można doszukać się w postępowaniu serialowej „Firmy”. Najpierw fabrykuje ona akt oskarżenia i produkuje dowody mające wmanewrować bohatera w morderstwo, a następnie rzuca mu wyzwanie. Lincoln nie ma jednak wglądu w sam proces produkcji oskarżenia, nie zna pobudek kierujących „Firmą”, nie wie i nie powinien się nigdy dowiedzieć, że organizacja ta – niczym władca absolutny – dokonuje na nim partykularnego aktu zemsty.

Władza w *Skazanym na śmierć* posługuje się równocześnie dwiema różnymi ekonomiami. Jedną z nich wykorzystuje do jednorazowych manifestacji siły, drugiej używa do podtrzymywania procesów nieustannej kontroli i obserwacji. Mamy więc do czynienia z przedziwnym pomieszaniem porządków władzy panoptycznej i suwerennej – technologii ciągłej tresury z mechaniką okazyjnych demonstracji siły. W tym kontekście *Skazany na śmierć* jest opowieścią o kryzysie, jaki wybucha na dwóch przeciwległych frontach.

1 Front władzy („Firma”)

Oto władza panoptyczna osiąga swój punkt krytyczny i świadomie łamie zasady, które wcześniej sama sobie wyznaczyła. Tym samym przerywa stworzone na potrzeby technik dyscyplinarnych panoptyczne *continuum*. Czyniąc to, staje się widzialna dla kontrolowanych przez siebie jednostek. Władza jest już widoczna, zatem można z nią walczyć.

2. Front jednostek (Michael i Lincoln)

Jednostki wcześniej nieświadomie manipulowane przez struktury panoptyczne nagle doświadczają ich siły. Niewidzialna dotąd władza panoptyczna oskarża Lincolna o morderstwo, którego nie popełnił. Łamie regułę i materializuje się. Rozpoczyna się tym samym walka z systemem, który stracił swój największy

atut: przestał działać w ukryciu, wszedł w niebezpieczny dla siebie obszar widzialności. Wybucho zatem bunt jednostek ujarzmionych¹⁷ przeciwko widzialnej już władzy. Oglądamy powstanie przeciwko Panoptikonowi mające swoje ogniska na wszystkich zaanektowanych dotąd przez władzę poziomach indywidualności¹⁸:

– Na poziomie *parcelarnym* – przestrzennym (Takim buntem jest już sama ucieczka z więzienia: niekontrolowane opuszczenie wyznaczonego przez system miejsca w siatce wiedzy-władzy).

– Na poziomie organicznym (Zakodowane do tej pory czynności służące reprodukcji systemu „wiedzy-władzy” teraz są używane przez bohaterów do walki z systemem. Przykładowym buntem na poziomie organicznym będzie wykorzystanie przez więźniów instytucji pracy więziennej do celów sprzecznych z ekonomiką systemu karceralnego, czyli do ucieczki z więzienia).

– Na poziomie genetycznym. (Ciało poddawane wcześniej musztrze teraz staje się środkiem do dekonstrukcji systemu. W serialu na *blokowanym* i *ujarzmionym* dotąd ciele Michaela pojawia się tatuaż, na którym Scofield koduje plan ucieczki z Fox River. A zatem ciało wcześniej wykorzystywane do podtrzymania funkcji reprodukcyjnych systemu staje się teraz ośrodkiem buntu. Ciało wymyka się spod kontroli, nie jest już *blokowane*, teraz to ono *blokuje*).

– Na poziomie kombinatorycznym (Stosowana przez władzę taktyka łączenia sił zostaje rozpoznana, a jej działanie zatrzymane przez uciekających więźniów. Romans Michaela z Sarą, więzienną lekarką, narusza działający dotąd bez zarzutu więzienny system naczyń połączonych. Mechanizm traci więc jeden ze swych elementów. Kombinatoryczny system kontroli przestaje być w pełni sprawny – jeden z jego trybów przestaje pracować – paraliżuje tym samym cały mechanizm. Ucieczka staje się możliwa).

Wszystkie wymienione tu poziomy buntu przeciwko kontroli panoptycznej i systemowi karceralnemu składają się na bunt totalny. W ten sposób jednostka dotąd *blokowana* odkrywa nagle swoje *ujarzmienie*. Zauważa działanie kolejnych mechanizmów dyscyplinarnych i zaczyna ingerować w ich pracę. Słowem – „ja” próbuje wybić się na niepodległość.

Foucault ogląda *Skazanego na śmierć* Podsumowanie

Tak oto dzięki teoriom Foucaulta i Lacana udało nam się zdefiniować *Skazanego na śmierć* jako fantazmat współczesnego „ja”: widza ujarzmionego i *blokowanego* przez rozmaite dyscypliny, egzaminy, dyskursy i obserwatoria, marzącego o ucieczce z systemu karceralnego ku wolności niemożliwej. Stwierdziliśmy też, że na poziomie fantazmatu próba owej ucieczki jest możliwa dzięki złamaniu przez system panoptyczny reguły własnej niewidzialności i dzięki częściowemu zwróceniu się ku zasadom władzy suwerennej. Zauważyliśmy także, że próby ucieczki dokonujące się na poziomie wyobraźniowym, są niemożliwe na poziomie symbolicznym. A zatem podmiot marzący o wolności rozumianej jako opuszczenie Panoptikonu tak naprawdę nie chce uciekać ze struktur panoptycznych. Struktury te gwarantują mu bowiem widzialność, której podmiot ujarzmiony i *blokowany* potrzebuje, by zachować integralność. Obowiązująca symboliczna zasada ujarzmienia jest tu ufundowana na swoim fantazmatycznym przekroczeniu.



Tak oto przedstawia się schemat scenariusza *Skazanego na śmierć*. Korzystając ze sformułowanych tu tez, można łatwo wyjaśnić ogromną popularność serii na całym świecie, a tym samym nazwać tęsknoty, marzenia i fantazje, na jakich został ufundowany sukces serialu. Michel Foucault oferuje nam jednak schemat w skali makro, omijając mechanizmy, jakie działają pod wierzchnią warstwą struktury – na poziomie Ego. W tym miejscu spotykają się ze sobą dyskurs Foucaulta oraz psychoanaliza. To co Foucault zdiagnozował jako ujarznienie podmiotu, Žižek bierze pod lacanowską lupę. Spojrzenie na serial z lotu ptaka może być fascynujące, dlaczego jednak nie zbadać fabuły *Skazanego na śmierć* także pod mikroskopem?

Žižek z Lacanem oglądają *Skazanego na śmierć*

Podmiot interpasywny

Gdy traktujemy *Skazanego na śmierć* jako fantazmat o Wielkiej Ucieczce z Symbolicznego, od razu nasuwa się pytanie, dlaczego mimo że oglądamy serial świadomie, w rzeczywistości pozostajemy wobec niego całkowicie bierni. Po zakończeniu odcinka wcale nie mamy ochoty dekonstruować zastanego porządku, nawet gdy domyślamy się już, jak bardzo jest opresyjny. Tę niezwykłą bierność

widowni łatwo można wytłumaczyć za pomocą Lacanowskiego pojęcia podmiotu interpasywnego. Interpasywność, tak jak traktuje ją Žižek, jest *drugą stroną interaktywności*¹⁹. Nie jest to jednak jej opozycja. Wręcz przeciwnie, interaktywność działa ręką w rękę z interpasywnością. Bez interpasywności wszelka interaktywność jest niemożliwa. Podmiot interpasywny jest bowiem specjalną instancją Wielkiego Innego²⁰, która przejmując bierność jednostki, dzięki czemu pozwala jej pozostać aktywną. Tym samym to Wielki Inny przeżywa za mnie rozkosz związaną na przykład z oglądaniem telewizyjnego talk-show. To Wielki Inny siedzi na widowni tego talk-show, śmieje się, bije brawo – i robi to w moim imieniu. Dzięki niemu jako widz mogę więc pozostać częściowo wyłączony z programu i zając się „własnymi” myślami – rozrywkę zostawiam Wielkiemu Innemu, którego śmiech i brawa słyszę przez głośniki telewizora. Jednak relaksem, jedynym pożytkiem z całej zabawy, podmiot interpasywny dzieli się już ze mną. Dzięki temu ja też czuję się odprężony po zakończeniu talk-show, mimo że to Wielki Inny śmiał się za mnie. Dzieje się tak dlatego, że podmiot interpasywny pozostaje ze mną w ciągłym kontakcie – informuje, z czego powinienem się śmiać, a na co powinienem pozostać obojętny jako wzorowy użytkownik porządku Symbolicznego. Tym samym podmiot interpasywny afirmuje za mnie pewne aspekty rzeczywistości symbolicznej, pozwalając mi pozostać w głębi duszy „prawdziwym sobą” – sobą zdystansowanym i lekko odstającym od struktury symbolicznej. Ciągła komunikacja z Wielkim Innym i ciężka praca symbolicznej rozkoszy, jaką wykonuje za mnie podmiot interpasywny, pozwala „prawdziwemu mnie” na zachowanie integralności podczas poruszania się w świecie zaprojektowanym przez Wielkiego Innego.

Jak wygląda praca podmiotu interpasywnego podczas oglądania *Skazanego na śmierć*? Odpowiedź jest prosta. To podmiot interpasywny dokonuje w imieniu widza aktu kontrolowanej ucieczki z systemu Symbolicznego. Zupełnie tak, jakby jedna z instancji Wielkiego Innego organizowała – za zgodą i wiedzą Wielkiego Innego – inscenizowany zamach na samą siebie. A zatem to nie ja, tylko Wielki Inny przeżywa za mnie rozkosz gonitwy za wolnością, to do niego należy obsceniczna przyjemność udawanej walki ze stworzoną przez siebie strukturą. Dlatego właśnie wolność jest w *Skazanym na śmierć* jedynie ekranem, którego wszyscy pragną, sabotując jednocześnie własne pragnienie. To pozór stworzony przez Wielkiego Innego, kontrolowany wentyl, punkt ujścia popędów, które magazynowane mogłyby zniszczyć porządek Symboliczny.

Ego, Superego, ID

Spróbujmy powtórzyć starą sztuczkę Slavoj Žižka, trik, z którego korzysta on chociażby w pierwszej części swego dokumentalnego przewodnika po filmie i psychoanalizie, czyli *Z-boczonych historii kina*. Klasyczne już filmy – *Kacza zupa* braci Marx i *Psychoza* Hitchcocka – służą tam Žižkowi jako ruchoma ilustracja mechanizmów, które rządzą wzajemnymi relacjami trzech podstawowych poziomów ludzkiej subiektywności: Ego, Superego i Id. Jak mówi Žižek: *Często znajdujemy odniesienia do psychoanalizy zawarte w relacjach między postaciami. Na przykład trzech braci Marx: Groucho, Chico i Harpo. To jasne, że Groucho, najbardziej lubiany, nerwowy i nadpobudliwy to Superego. Chico, racjonalny, egoistyczny, wyrachowany to Ego. Największy dziwak to Harpo. Harpo jest niemy, nic nie mówi – zdaniem Freuda popędy są milczące – Harpo to Id. Id w całość*

swojej radykalnej niejednoznaczności. U Harpo dziwi zwłaszcza to, że jest niewinny jak dziecko, spragniony przyjemności. Ale jednocześnie jest opętany przez jakieś pierwotne zło – zachowuje się agresywnie. Jedyne w swoim rodzaju połączenie całkowitej deprawacji i niewinności – o to właśnie chodzi w id²¹.

Również w *Skazanym na śmierć* można odnaleźć ów schemat relacyjny, ten fascynujący splot trzech poziomów, które – jeśli zobaczyć je razem – kształtują pełen obraz „ja”. Gdy potraktujemy bohaterów *Skazanego na śmierć* jako ilustracje kolejnych Freudowskich poziomów subiektywności, okazuje się, że to, co wcześniej nazywaliśmy brakiem wiarygodności psychologicznej lub kanciastą konstrukcją postaci, jest czymś więcej niż błędem scenarzystów. Skoro wszyscy zgadzają się z opinią, że bohaterowie serialu są jednowymiarowi, czemu nikt nie wyciągnie z tego przekonania żadnych konsekwencji? A wystarczy ów „jeden wymiar” potraktować całkowicie dosłownie, żeby rozwiązanie pojawiło się samo. Postacie ze *Skazanego na śmierć* wydają się nam niewiarygodne dlatego, że każda z nich jest w istocie reprezentacją jednego tylko poziomu ludzkiej subiektywności. A zatem, żeby stworzyć całościowy portret psychologiczny, pełen obraz „ja” i sił w nim działających, nie można rozpatrywać każdej postaci z osobna. Trzeba je połączyć we freudowski kompleks wzajemnych powiązań między Ego, Superego i Id.

– Michael – główny bohater serialu reprezentuje poziom Ego. Cechuje go rozważa, myślenie przyczynowo-skutkowe i zdrowy rozsądek. Na działania Ego duży wpływ wywierają jednak dwie przeciwstawne (lecz związane ze sobą) siły destabilizujące jego prace – siły Id oraz Superego. W terminologii psychoanalitycznej Ego, jakie reprezentuje tu Michael, nazwalibyśmy „niestabilnym”, podatnym na wpływy.

– Więźniowie uciekający z więzienia wraz z Michaeliem (z wyłączeniem Lincolna) – reprezentują Id, siły libido, wyparte popędy. Warto zauważyć, że uciekają z Fox River po to, by mówiąc potocznie, wyszumieć się na wolności. Każdym z nich kieruje freudowski „popęd śmierci”, który – wbrew temu, co sugerowałaby nazwa – jest w istocie pierwotnym instynktem życia. Slavoj Žižek nazywa go *ślepym i niezniszczalnym naporem libido* oraz *niesamowitym, niemartwym nadmiarem życia, który trwa poza biologicznym cyklem kreacji i zniszczenia*²². Ów obcy, nieśmiertelny element, który trwa w nas, lecz nie jest nasz, według Žižka znajduje swoje ucieleśnienie w stworze, z którym bezskutecznie walczą bohaterowie serii o Obcym oraz w filmowych żywych trupach, istotach umarłych, lecz ciągle żyjących swoim dzikim, niemartwym życiem. Tak właśnie może wyglądać Lacanowskie Realne, z cynicznym uśmiechem spoglądające na nas z kinowego ekranu.

Oczywiście uciekinierom w *Skazanym na śmierć* daleko do żywych trupów – wbrew pozorom są oni znacznie mniej finezyjni od hollywoodzkich zombie. Zauważmy jednak, że tym, co zmusza więźniów do ucieczki z Fox River, jest zawsze popęd śmierci rozumiany jako pęd ku twardemu, nieśmiertelnemu jądro rzeczywistości – bieg ku Realnemu. Kto i dlaczego ucieka wraz z Michaeliem? Skoncentrujmy się na najciekawszych postaciach.

a) Sucre (przebywający w jednej celi z Michaeliem) postanawia uciec z Fox River, gdy dowiaduje się, że jego dziewczyna planuje wziąć ślub z innym mężczyzną. Siła libido przejawia się w jego dzikiej, bezmyślnej posesywności. Bohater nie może pozwolić, aby ktoś „zajął” jego dziewczynę – walczy o nią dokładnie tak samo, jak człowiek pierwotny walczyłby o swoją zdobycz, jaskinię lub terytorium

b) Franklin – jego żona i córka nie wiedzą, że Franklin siedzi w więzieniu. Żywią przekonanie, że dzielnie służy krajowi w Iraku. Lacan powiedziałby pewnie, że Franklin nie chce przyjąć do wiadomości istnienia luki pomiędzy obrazem idealnego ja (silny, poważany żołnierz, mąż i ojciec) a stanem faktycznym (odsiadujący wyrok w więzieniu nieudacznik, który opuścił żonę i dzieci). Franklin ucieka, bo chce ponownie wcielić się w ojca rodziny. Drży z obawy przed kastracją symboliczną, ale w gruncie rzeczy kieruje nim taka sama posesywność jak Sucre.

c) Bagwell – arcyciekawa postać. Wielokrotny gwałciciel i morderca, a także pedofil ze skłonnościami homoseksualnymi. Prawdziwe uosobienie „popędu śmierci”. Niczym żywy trup z licznych przykładów Żiżka Bagwell nie umie umrzeć, ciągle się regeneruje. Ilekroć ktoś utnie mu dłoń, Bagwell przyszywa sobie nową. Gdy nowa dłoń również zostanie odcięta, kończy na kolejny raz odrasta – tym razem w formie protezy. Mimo tych niedogodności Bagwell zrobi wszystko, by przeżyć. Ucieka z Fox River, gdyż pragnie założyć na wolności prawdziwą rodzinę (a właściwie brutalnie wymusić na swojej byłej narzeczonej przedłużenie rodu). Dziki, perwersyjny, agresywny i posesywny Theodore Bagwell służy za świetną ilustrację specyfiki energii libidalnej.

d) Patoshik – to przykład tego, że Id może być jednocześnie niewinne i zdeprawowane. Patoshik jest chory psychicznie. Czasem naiwny niczym dziecko, innym razem nieprzewidywalny i agresywny, trafia na oddział psychiatryczny Fox River za zabójstwo rodziców. Można go scharakteryzować, używając tych samych określeń, których użył Żiżek w stosunku do Harpo z *Kaczej zupy*.

– Trzeci i ostatni poziom ludzkiej subiektywności – obsceniczne Superego jest w serialu reprezentowane przez Lincolna. Jego relacja z Michaeliem (Ego z Superego) jest jednak w przypadku *Skazanego na śmierć* tak złożona, że warto poświęcić jej nieco więcej uwagi.

Obsceniczne Nad-Ja i nakaz rozkoszy

Pierwsze skojarzenie, które przychodzi do głowy na wspomnienie Superego, to „instancja etyczna”, rodzaj uwewnętrznionej moralności. Nic bardziej mylnego – twierdzi Żiżek – i pokazuje, jak przebiegła i dwuznaczną instancją jest Superego (Lacanowskie Nad-ja). *Nad-ja jest realne, to okrutna i nienasycona instancja bombardująca mnie niemożliwymi żądaniami i wysmiewająca moje kulawe próby ich spełnienia. Instancja, w oczach której jestem tym bardziej winny, im bardziej staram się wyprzeć moje grzeszne postęпки i spełnić jej żądania*²³. Superego jest więc dla Żiżka strukturą radykalnie antyetyczną.

Skazany na śmierć Lincoln Burrows to doskonałe ekranowe wcielenie Nad-ja – trudno sobie wyobrazić wierniejszą ekranową ilustrację Superego. Absolutnie niewinny, niesłusznie skazany na krzesło elektryczne Lincoln stanowi jedyną przyczynę wszystkich karkołomnych działań podejmowanych przez Michaela. To dla niego Scofield napada na bank, dla niego daje się zamknąć w więzieniu, dla niego w końcu wciela w życie plan ucieczki niemożliwej.

Plan Michaela nie ma szans na powodzenie, w trakcie jego realizacji mnożą się kolejne przeszkody i komplikacje. Jednak Ego (Michael) konsekwentnie próbuje wykonać zadanie, jakie stawia przed nim Nad-ja (Lincoln). I im bardziej Ego próbuje dopiąć swego, tym większe poczucie winy je dręczy. Michael ciągle od nowa obwinia się o to, że plan nie został jeszcze w pełni zrealizowany.

wany. Nie wie jednak, że Lincoln postawił przed nim zadanie, którego nie sposób wykonać. Michael nie ma pojęcia o tym, że kiedy nikt (włącznie z kamerą) nie patrzy, jego brat – zmaterializowane Superego – uśmiecha się szyderczo z celi śmierci i cieszy się z każdej porażki brata. W imię ratowania Lincoln Michael wyrzeka się dotychczasowej tożsamości: rzuca pracę, karierę, wolność, wygodę, traci nawet miłość swojego życia. To poświęcenie nie wiąże się jednak z żadnymi korzyściami. Scofield nie otrzymuje też podziękowań, natomiast w jednym z odcinków drugiego sezonu słyszy z ust brata zdanie: *Wcale nie musiałeś mnie ratować*. Faktycznie, Michael nie musi nikogo ratować. Ba, nawet nie powinien tego robić. Aby zrozumieć, gdzie Scofield popełnia błąd, trzeba jednak rozszerzyć definicję Nad-ja.

Kluczową funkcją Superego jest wywoływanie poczucia winy. Im bardziej posłuszni jesteśmy nakazom Nad-ja, tym większe poczucie winy staje się naszym udziałem. Psychoanaliza Lacanowska zakłada, że prawdziwym komunikatem, jaki Nad-ja do nas wysyła, jest nieustanny nakaz rozkoszy: *Enjoy!* W ten sposób Lacanowskie Nad-ja już z samej definicji szydzi z tradycyjnych zasad etycznych, proponując w zamian nową etykę, którą – według Žižka – wyznacza „prawo pragnienia”. Poczucie winy, jakiego doświadczamy, postępując niezgodnie z prawem pragnienia (i zgodnie z komunikatami Superego), jest więc ceną, jaką płacimy za złamanie nakazu *Enjoy!* A zatem owo samozadęrczenie się jest w istocie nader użytecznym drogowskazem i ogromnie cenną wskazówką dla Ego.

W przypadku *Skazanego na śmierć* komunikat Lincoln (Superego) do Michaela (Ego) brzmi w tym kontekście zupełnie inaczej, niż mogliśmy na początku przypuszczać. Zawiera się on w słowach: [Michaelu Scofield]... nie idź tą drogą... Nie słuchaj tego, co do ciebie mówię! I rób to, co nakazuje ci prawo pragnienia. Tylko tyle i nic więcej.

Królewska droga do nieświadomości – koniec drogi

Powtórzmy po raz ostatni: *Kino jest królewską drogą do nieświadomości*. Droga ta prowadzi od Symbolicznego przez Wyobrażeniowe aż do granicy Realnego. W obrębie tej krótkiej definicji dokonuje się swoista rehabilitacja fantazji – marzenia sennie i fantazmaty znajdują się dużo bliżej twardego jądra rzeczywistości niż to, co zazwyczaj zwykliśmy uważać za rzeczywiste. *Fantazja jest ekranem chroniącym nas przed spotkaniem z Realnym. (...) To nie sny są dla tych, którzy nie mogą zdzierżyć rzeczywistości. To raczej rzeczywistość jest dla tych, którzy nie mogą zdzierżyć swoich snów*²⁴ – pisze w przewodniku po myśli Lacana Slavoj Žižek. Po zakreślonej tam trasie ku Realnemu *Skazany na śmierć* podąża wraz z widzami niezwykle daleko: aż do granic Wyobrażeniowego. Każdy odcinek serialu jest zbudowany zgodnie ze strukturą marzenia sennego. Narracja prowadzi nas coraz głębiej i głębiej, a kiedy w finale danego odcinka wraz z jego bohaterami stajemy już oko w oko z Realnym, gdy wraz z nimi konfrontujemy się z nieznośnym rdzeniem rzeczywistości, sen gwałtownie się urywa. Następuje ściemnienie, a po chwili na ekranie pojawiają się napisy końcowe. Ta ciemność to Realne.

JACEK KOZŁOWSKI

- ¹ K. Mikurda, *Movie Žižek*, w: S. Žižek, *Lacri-mae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. G. Jankowik, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 13.
- ² Tamże, s. 12.
- ³ Tamże, s. 15.
- ⁴ Zajmujemy się tu tylko pierwszym i drugim sezonem serialu – czyli tymi, które są legalnie dostępne w Polsce na płytach DVD i były emitowane w telewizji Polsat (stan na maj 2008).
- ⁵ Warto zwracać uwagę na to, co nam przeszkadza, wszak, jak twierdzi Lacan, czasami to, co na poziomie świadomości nas drażni, na innym poziomie generuje równocześnie pożądanie.
- ⁶ Zob. S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, tłum. J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 57-59.
- ⁷ Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Wydawnictwo Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 195.
- ⁸ A nawet więcej, gdyż w niektórych odcinkach mamy do czynienia z wyjątkowym nagromadzeniem owych „sytuacji bez wyjścia” (z wyjściem zostawionym „na później”).
- ⁹ Stosując język psychoanalizy Lacanowskiej, powiemy, że wolność jest tym miejscem, w którym dla bohaterów serialu znajduje się generujący pożądanie Innego „obiekt małe a”. Zarówno wolność, jak i „obiekt małe a” są nieosiągalne – ciągle wymykają się pożądającym ich podmiotom. Zob. S. Žižek, *Lacan*, dz. cyt., s. 83-86.
- ¹⁰ Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać*, dz. cyt., s. 29.
- ¹¹ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005, s. 19.
- ¹² K. Mikurda, dz. cyt., s. 17.
- ¹³ Według Claude’a Lévi-Straussa język jest kulturą. Zob. C. Lévi-Strauss, *Kultura i język*, w: *Antropologia słowa*, red. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 22.
- ¹⁴ System karceralny nigdy nie wybaczył jej tej zdrady; w kolejnych odcinkach Sarah była sądzona.
- ¹⁵ K. Mikurda, dz. cyt., s. 19.
- ¹⁶ M. Foucault, dz. cyt., s. 184.
- ¹⁷ Tadeusz Komendant, tłumacz *Nadzorować i karać*, kluczowe dla książki francuskie zwroty *investissement*, *assujettissement* i *quadrillage* tłumaczy jako – odpowiednio – *blokowanie*, *ujarzmienie* i *parcelacja*. Wieloznaczność terminów stosowanych przez Foucaulta, Komendant oddaje graficznie za pomocą kursywy. O powodach swoich decyzji pisze obszernie w *Posłowie tłumacza* do książki *Nadzorować i karać*. Zob. M. Foucault, dz. cyt., s. 309-310.
- ¹⁸ M. Foucault, dz. cyt., s. 163.
- ¹⁹ S. Žižek, *Lacan...* dz. cyt., s. 37.
- ²⁰ Wielki Inny to jedno z podstawowych i niezwykle złożonych pojęć psychoanalizy Lacanowskiej. Znacznie upraszczając jego definicję, potraktujmy go tutaj jako uosobienie porządku Symbolicznego. Jeśli własne ja traktujemy jako pierwszą instancję, innych ludzi – współuczestników kultury – jako drugą, to Wielki Inny jest instancją trzecią (pomnożeniem instancji pierwszej przez drugą). Jest oceniającym spojrzeniem systemu Symbolicznego, stale obecnym obok mnie. Spojrzenie to wyczuwam i ciągle się do niego odnoszę (gdyż jest zawarte już w strukturach języka, którego używam). W każdej sytuacji pragnę zaimponować Wielkiemu Innemu, uzyskać jego aprobatę. Zob. S. Žižek, *Lacan...* dz. cyt., s. 22.
- ²¹ *Z-boczona historia kina (Pervert's Guide to Cinema)*, reż. Sophie Fiennes, scen. Slavoj Žižek, Austria, Holandia, Wielka Brytania, 2006.
- ²² S. Žižek, *Lacan...* dz. cyt., s. 79.
- ²³ Tamże, s. 98.
- ²⁴ Tamże, s. 73.